

CAPÍTULO 3

Teatro como prática de alteridade e radicalidade em pesquisa: aportes desde o teatro verbatim

Marilia Velardi

Paulo Maron

Yuri Bassichetto Tambucci

TEATRO DOCUMENTÁRIO-VERBATIM

O teatro verbatim é uma técnica de teatro documental em que a dramaturgia é construída a partir de depoimentos reais, na maioria das vezes gravados, que são reproduzidos fielmente pelas pessoas artistas, palavra por palavra, remetendo ao significado da palavra latina *verbatim*. Em geral os materiais gravados são originais e foram produzidos por pessoas em seus contextos reais de vida. As pessoas são, então, compreendidas como as personagens ou motivadoras da proposta teatral. Diante da plateia, artistas reproduzem o que ouvem: fones de ouvido são utilizados para que a reprodução seja feita com a maior fidelidade possível, buscando atingir um grau de autenticidade que conecte intimamente artistas às pessoas entrevistadas.

Essa técnica teatral surgiu na Inglaterra na década de 1990, mas desde a década de 1970 há estudos apontando as possibilidades da técnica. Derek Paget, pesquisador acadêmico, estudioso e diretor de peças verbatim, outorga ao dramaturgo Rony Robinson o pioneirismo no uso da técnica no teatro, sendo ele quem de algum modo apresentou os contornos do teatro verbatim para os autores como

[...] uma forma de teatro firmemente baseada na gravação e posterior transcrição de entrevistas com pessoas “comuns”, feitas no contexto, em uma determinada região, área de assunto, questão, evento ou combinação de essas coisas. Esta fonte primária é então transformada em um

texto que é representado, geralmente pelos performers que coletaram o material. Na maioria das vezes, essas peças recebem um feedback e são realimentadas nas comunidades (as pessoas que na verdade são as criadoras da peça), através das performances naquelas comunidades. No Teatro Verbatim, o mais firme de compromissos é, assim, assumido pelo uso da fala vernácula, registrada como material de origem primária da peça. Na performance, a dinâmica da gravação determina a natureza da encenação, a movimentação cênica e a caracterização (Paget, 1987, p. 317, tradução nossa).

Paulo: A ideia de pensar *Cânticos dos imigrantes* como uma ópera documental levou-me a reconhecer que, se quiséssemos propor uma experiência de escuta, alteridade e consciência sobre o tema da imigração, seria necessário encontrar uma técnica de encenação e representação capaz de trazer a voz das pessoas para o palco. O teatro documental costuma utilizar imagens de vídeo para expor as falas das pessoas que contam as histórias. Outras vezes os textos de entrevistas ou documentos são interpretados por atores e atrizes.

Marília: Olhando como pessoa que pensou em como ajudar artistas a integrem-se com aquilo que ouviam nos fones, e o que eu chamei de escuta com todo o corpo a partir de técnicas corporais, e como pesquisadora qualitativa, entendo que o processo de criação da peça se converteu em um instrumento de interpretação que permite a quem a assiste envolver-se com os depoimentos como histórias vivas, que promovem aproximações entre pessoas e realidades próximas, muitas das quais são pouco problematizadas.

Acredito que esta ideia nos leva a pensar que é possível compreender que as pesquisas possam ser realizadas e compartilhadas por um tipo de comunicação sensível. Ou, como destacou Norman Denzin, compreendendo que conhecer e envolver-se com algo se refere às experiências corporais e sensoriais que criam condições para a compreensão (Denzin, 1984). E mais:

Através deste tipo de performance experimento os sentimentos do outro que estão presentes na memória. [...] As experiências atuadas são os lugares onde a emoção, a memória, o desejo e a compreensão se unem e são sentidas. Procuo interpretações performativas que sejam poéticas, dramáticas, críticas e imaginativas. Interpretações que são intervenções, interpretações que importam (Denzin, 2016, p. 60).

Ao longo do percurso e entendendo o teatro verbatim como uma possibilidade em pesquisa qualitativa crítica por se configurar como um teatro contemporâneo eminentemente político e engajado, como descrito por Cyrielle Garson (2021), eu fui tentando compreender como a interpretação poderia valorizar aspectos das narrativas e comunicar não apenas seus significados e compreensões, mas sensações e emoções que estão contidas nas narrativas, abrindo espaço para a sensibilização da plateia para um tema tão fundamental quanto as migrações, os territórios, as fronteiras, os racismos, as xenofobias.

Para Paulo, a motivação era o encontro legítimo com as pessoas e trazer à tona e para o palco toda a profundidade contida nas experiências narradas, movimentando sentidos para além do que a palavra pode expressar. Para mim, foi a possibilidade de lidar com a escuta que movimenta sentidos e sensações corporais como material da performance, bem como sobre o teatro verbatim como um espaço de representação de matérias ou dados de pesquisa.

Contexto e migração

Cânticos dos imigrantes estreou em 2017, um ano antes da ascensão de Jair Bolsonaro ao poder e um ano depois do golpe institucional que retirou Dilma Rousseff da presidência da República. E foi naquele período que a resistente e muitas vezes ocultada xenofobia ganhou as manchetes no Brasil e de outras partes do mundo, especialmente nos Estados Unidos da América, liderada pelas ações do governo daquele país sob a presidência de Donald Trump. A questão da migração parecia delicada em nosso país, principalmente na cidade onde moramos e que é a sede da companhia, São Paulo, local marcado por diversos ciclos migratórios, assim como nosso país. Aqui mesmo, entre nós, Marília tem parte da sua ascendência italiana, outra parte espanhola, Paulo tem ascendência libanesa e italiana, Yuri tem ascendentes italianos. A maioria da nossa população é afrodiaspórica, a maior parte descendente de pessoas que foram sequestradas e trazidas escravizadas. E esses ciclos estão relacionados com diferentes períodos e condições históricas, que também influenciam a forma como as populações imigrantes encontram espaço num tecido social complexo. Os fluxos migratórios constituem as identidades brasileiras e movimentam os marcadores de diferença não só de origem e língua, mas também de raça, classe, gênero... Além disso, a violência contra as populações tradicionais do território que era conhecido por diferentes nomes e habitado por diversas nações deu origem a uma sociedade marcada por constantes migrações e imigrações.

Mas a migração contemporânea, ameaçada pela xenofobia que parecia agravar-se pelo racismo estrutural – um dos maiores, senão o nosso maior desafio enquanto sociedade –, implicava saber o que estava acontecendo com as pessoas imigrantes dos

países africanos, dos países da América Latina, dos países árabes que nos pareciam representar as novas culturas que chegaram ao país, ao contrário do que aconteceu depois, no período posterior à Primeira e Segunda Guerras Mundial, em meados do século passado.

Radicalidade e alteridade

Yuri: Estamos trabalhando aqui com um interesse fundamental, muito anterior à criação da Antropologia como disciplina: a percepção e interesse pela diferença. A própria identidade tem como base o contraste promovido pela diferença. Se posso dizer que sou alguma coisa é porque reconheço que há outros que não o são.

Paulo: De qualquer forma, eu, assumindo o papel de dramaturgo, além de pesquisador, sou também sujeito de experiências. E contar as histórias na minha perspectiva e na dos atores e atrizes também é importante. Faço um paralelo com a visão da etnografia que propõe uma reflexão sobre como os diários de campo dos etnógrafos são por vezes mais interessantes do que os relatórios formais elaborados. Isso marca uma posição contrária à crença de que discursos sensíveis e impressões afetivas levam necessariamente à perda de objetividade.

Na verdade, eu também me preocupei e, desde o doutoramento, questioneimei-me sobre quem fala por outrem, não só na investigação, mas também no teatro. Assumimos, com *Cânticos dos imigrantes: uma ópera verbatim*, uma posição que valorizou as ausências e os silêncios daquelas pessoas que não teriam voz se não falassem por si. Então, eu me preocupei não só em evidenciar minha visão, mas em colocar foco nas histórias, enfatizando a beleza das narrativas, suas marcas mais fortes: histórias humanas contadas como experiências e não como fragmentos.

Marília: Histórias humanas que, como destacou Paulo Freire, poderiam humanizar tanto quem fala quanto quem ouve. Neste ponto atrevo-me a refletir sobre o que me faz pensar que projetos desse tipo são radicais. Penso na noção de radicalidade na perspectiva de Paulo Freire. E essa noção de radicalidade que é uma característica presente ao longo de toda a sua carreira, e que se refere à consciência histórica a partir da qual é possível compreender os significados e as origens das causas que mantêm as pessoas em situações de opressão. Uma proposta radicalizadora está, em Freire, focada na análise dos efeitos alienantes da sociedade por meio de propostas problematizadoras. E a peça se propôs a fazer isso. A ideia de radicalidade tem a ver com o desenvolvimento da consciência e com a problematização do que acontece no cotidiano... no cotidiano em que as causas estruturais da opressão muitas vezes passam despercebidas porque por todo lado existem formas de opressão, especialmente determinadas pelos mecanismos de colonização, pelas ditaduras, pelas guerras e pelo racismo, pelo fascismo, por toda forma de destruição. Um processo radical envolve

o contato com as pessoas a partir de suas autodefinições: o conhecimento das realidades vem do que as pessoas podem narrar com base em sua consciência histórica e identidades culturais. Por ser uma opção crítica, para Freire esta é uma opção amorosa, comunicativa e humilde, pois se preocupa com o outro, com a outra, com outrem com a oportunidade que tem de se expressar. E parece-me que é isso o que se tem feito neste tipo de teatro.

Poder

Yuri: A antropologia como ciência surgiu para trazer uma nova chave explicativa aos diferentes povos que os europeus encontravam ao redor do mundo, propondo explicações sociais e culturais do que até então se entendia a partir da biologia ou da teologia. Contudo, ao longo do século XX, um dos movimentos mais importantes que ajudaram a moldar a nossa forma atual de compreender a disciplina, as suas potencialidades e os seus limites, foi a reflexão sobre as relações de poder entre investigadores (geralmente dos centros de poder – a Europa e os Estados Unidos) e investigados (nas periferias do mundo ou das grandes cidades). A chamada Crise da Representação conduziu a disciplina por múltiplos caminhos para tentar, por um lado, dar alguma validade aos dados recolhidos e às teorias desenvolvidas ao longo de tantas décadas e, por outro, a um período rico de experimentação e criatividade para corrigir os problemas dessa estrutura de produção de conhecimento. Mas o que nos ajuda a refletir sobre o teatro documentário e o teatro verbatim é entender a antropologia não como “ciência do outro” mas como ciência da alteridade. Na “equação” antropológica (para fazer uma metáfora com as ciências exatas) há duas variáveis: quem é observado e quem observa. Até o momento da crise de representação gerada pelas críticas pós-modernas, o observador, ponto ativo na equação, tinha rosto, cor, gênero e origem bem definidos. Claro que essa simplificação precisa de nuances ao ser transposta à situação atual da disciplina, especialmente em nosso contexto dos estudos urbanos na cidade de São Paulo.

A alteridade, no caso das nossas investigações, é menos marcada que no caso dos antropólogos europeus que viajavam para os “limites” do mundo, mas ainda assim informa um objetivo fundamental da disciplina hoje: fortalecer uma ciência que busca romper com relações coloniais. Isso se refere à construção de um centro de pesquisa em uma cidade do sul global e também a movimentos políticos como a luta por vagas em programas de pós-graduação para a população de baixa renda, para os indígenas, para os negros. A diversidade da perspectiva não tem apenas importância social, mas é um fundamento epistemológico, uma necessidade para uma ciência cuja forma de produção de conhecimento nunca pode ser neutra. Se somos todos nativos, todos podemos ser antropólogos.

Com a inspiração da diversidade e alteridade radical da perspectiva antropológica, o espetáculo construído no NUO-ÓperaLab procurou propor tanto a artistas quanto à plateia escuta e fala atentas, com alteridade, partilha e convívio de vozes, corpos, histórias e vidas diversas.

Paulo: Por isso, todas as características do espetáculo foram pensadas para conectar ouvintes: artistas que ouviram depoentes, a plateia que ouviu artistas. Para isso, os fones de ouvido utilizados por artistas ficam expostos e colocados por eles e elas diante do público. Também por essa razão propus um cenário em que artistas encarassem as pessoas na plateia, sentando-se com o público, olhando nos olhos das pessoas, rompendo a quarta parede.

Marília: A linguagem e a fala em si não refletem a experiência, mas criam um processo de transformação e deslocamento de significados móveis, incompletos, parciais e contraditórios. A descrição feita por artistas se torna uma performance que elimina a análise e permite um estímulo à interpretação coletiva. A música, a atmosfera, os figurinos contribuem para tudo.

Yuri: Uma das riquezas da etnografia como método-teoria de pesquisa qualitativa é que não estamos preocupados com uma única noção de “verdade”. Nem sei se é possível dizer que existe uma verdade única para fenômenos sociais complexos, mas, se houver, não somos nós que podemos acessá-la. Isso ocorre porque os próprios atores e atrizes sociais constroem suas teorias sobre o mundo em que vivem, produzindo narrativas muitas vezes conflitantes e incompletas. Quem pesquisa também traz seus próprios corpos, histórias, habilidades e interesses para o campo. As narrativas que emergem do trabalho etnográfico precisam ser rigorosas, precisas e sinceras, mas sabemos que duas pessoas diferentes pesquisando poderão trazer relatos completamente diferentes sobre uma mesma situação vivenciada no campo. Costumo trabalhar com uma definição de etnografia de José Guilherme Magnani (2009):

A etnografia é uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo do que é investigado e compartilha seu horizonte, não para ficar ali ou para testemunhar a lógica de sua visão de mundo, mas para, acompanhá-los até o tanto quanto possível, numa verdadeira relação de troca, confrontar as suas próprias teorias com as deles e assim tentar chegar a um novo modelo de compreensão ou, pelo menos, a uma nova pista, não prevista anteriormente.

Paulo: Aqui volto aos escritos de Walter Benjamin (2006) que podem nos apontar para algo que é fundamental: há experiências que precisam ser contadas para que possamos compreender o que acontece ou aconteceu em um tempo/lugar. Não

precisamos apenas de fatos: as experiências narradas também são importantes, pois têm o potencial de trazer à luz não só o que foram, mas também onde e como aconteceram e como o que foi vivenciado teve impacto social em quem conta a história e para quem a lê ou ouve e vê. Trazer fatos recortados e analisá-los não é trazer experiência. Portanto, no campo da pesquisa qualitativa e da pesquisa em etnografia e autoetnografia, há na atualidade uma tendência em buscar novas formas de pesquisa e narração, justamente para combinar pesquisa e experiência como tarefas complementares e coexistentes.

Marília: A dramaturgia de Goffman, Conquergood, a performance etnográfica proposta por Madison, bem como Saldaña e o etnodrama; Schechner e o teatro social; Norris e o *playacting* são importantes referências para o que se passou a considerar o giro da performance nas pesquisas qualitativas. Vemos no teatro verbatim uma possibilidade de criar processo e produto, espaço de reflexão, crítica e mobilização nesses campos.

Radicalidade e alteridade nas artes

Paulo: Eu quis dar vida aos processos, narrados, organizados por uma malha de memórias, porque uma experiência narrada pode levar-me ao reconhecimento da sua gênese noutro campo/lugar, com as experiências de outras pessoas ou a sua relação com o tempo vivido ou com alguma reflexão já feita ou sobre um tipo de experiência que já conhecia, mas sobre a qual ainda não tinha refletido.

Marília: Talvez tenha sido Augusto Boal quem mais se preocupou em trazer as propostas radicais de Paulo Freire para as artes, especialmente o teatro. Paulo Freire e Augusto Boal são usados por Norman Denzin como personagens em uma performance de um capítulo da obra *Autoetnografia performativa* intitulado “Performing critical pedagogy: learning from Paulo”. Nesse texto Denzin afirma que sua proposta é caminhar em direção a novos espaços, novas identidades, novas relações e formas radicais de conhecimento acadêmico. Lá escreveu sobre teatro social, baseado em Paulo Freire e Augusto Boal, afirmando que por meio de sua atuação as pessoas poderiam traduzir problemas privados em problemas públicos; isto é, em representações que possam ser utilizadas para promover diálogos com o mundo, provocando conflito, curiosidade, crítica e reflexão. A ideia desse teatro que Denzin chamou de social também pode nos aproximar da “Pesquisa baseada nas artes” que se iniciou na década de 1980, acompanhando a virada narrativa das ciências sociais, e que questiona as formas hegemônicas de pesquisa que visam captar a “realidade” e utilizar procedimentos artísticos para dar conta dos fenômenos e experiências da pesquisa.

O processo dos *Cânticos dos imigrantes*

Paulo: Artistas integrantes do NUO-ÓperaLab, a nossa companhia, realizaram as entrevistas. Pedi a artistas que encontrassem imigrantes e coletassem depoimentos de quem havia chegado ao Brasil, de diferentes lugares e períodos, entre 1960 e 2017, para pensarmos a dramaturgia. Mas eu queria ir mais fundo... queria trazer para os corpos das artistas a experiência do som da voz, da música e da musicalidade da linguagem, e para o público a experiência de lidar com todos esses elementos ao mesmo tempo. É por isso que eu propus a técnica verbatim. As entrevistas foram gravadas e as pessoas entrevistadas receberam três perguntas básicas: por que você escolheu o Brasil para morar? Como foi a viagem ao Brasil? Como foi seu primeiro dia em solo brasileiro? Com base nessas três questões, cada imigrante contou a sua história.

Eu ouvi todo o material coletado inúmeras vezes e fui selecionando trechos que ora aproximavam, ora contradiziam uns aos outros. Em alguns havia singularidades, particularidades, noutros oposições e aproximações em relação a diversos temas. Essas aproximações e distanciamentos foram, então, selecionados por mim. Foram selecionadas dez entrevistas, totalizando quinze horas de gravação. A partir dessas gravações fiz uma edição, selecionando os momentos mais importantes dos depoimentos, relacionando-os também tematicamente e fazendo com que a ordem de sua reprodução determinasse a dramaturgia. Portanto a dramaturgia foi criada a partir do que imigrantes, as pessoas entrevistadas e suas histórias nos contaram.

Após a edição das entrevistas e depois do trabalho de preparação de artistas, distribuí as entrevistas editadas para cada artista. As pessoas que coletaram os depoimentos não foram aquelas que interpretaram as falas, uma vez que a escolha de “quem faria quem” foi decidida com base em critérios artísticos e estéticos.

Ao final optei por utilizar os depoimentos de Maria (Portugal-Brasil, 1960); Corina (Argentina-Brasil, 2015); Nael (Palestina-Brasil, 2006); Andreia (Minas Gerais-Aldeia Kamaiurá); Ahmad (Síria-Brasil, 2014); Efren (Peru-Brasil, 2005); Mahamad (apátrida/Líbano-Brasil, 2014); Shambuye (República Democrática do Congo-Brasil, 2016); Marie (França-Brasil, 2015); Antônio (Portugal-Brasil, 1960).

Foram três meses de preparação com o elenco para a aprendizagem da técnica verbatim, já que não se trata de “imitar” a voz que se ouve, mas sim de reproduzi-la fielmente, com pausas, respiração, inflexões, sotaques... então os atores e as atrizes têm que captar o som, a musicalidade da fala, sem prestar atenção ao significado das palavras, justamente para que não haja a tentação de criar uma personagem ou de corrigir um erro de pronúncia, e muito menos de julgar quem de fato produziu a narrativa, dizendo apenas a reprodução exata do que se está ouvindo. Esse é um dado importante: os sotaques, a musicalidade, as emoções contidas nas vozes que tomam conta do corpo dos e das artistas. Poucos dias antes da estreia eles e elas receberam

as gravações que seriam utilizadas, as ouviram apenas uma ou duas vezes para que as narrativas não fossem memorizadas.

Para os atores e atrizes, essa ideia de estar em um teatro no qual não se cria uma personagem foi difícil no início. O treinamento começou com depoimentos em diferentes idiomas desconhecidos dos e das artistas para que a musicalidade das palavras fosse compreendida como mais importante do que os seus significados.

Outra questão não menos importante é a contínua proposta do NUO-ÓperaLab de criar uma maneira nova de se fazer ópera. As músicas incluídas no espetáculo, entre cada um dos depoimentos, são obras que vão desde o período barroco até o século XX, incluindo também cânticos religiosos africanos e da Igreja ortodoxa árabe, com seus idiomas originais. Ainda em relação às músicas, elas foram interpretadas pelos atores e atrizes e pela camerata que faz parte do grupo, não foram traduzidas ou legendadas, mas permaneceram nos idiomas originais, cada uma delas associada a uma nacionalidade ou cultura diferente. A ideia era despertar no público a consciência de que é possível compreender sentidos e significados ao lidarmos com os contextos, mesmo que não se entenda exatamente o que as palavras significam. Algo similar ao que pode acontecer a imigrantes em seu novo país.

Perigos

Yuri: Se a fala é da pessoa entrevistada, por que não a convidar a falar com sua própria voz no palco? – esse foi um dos meus receios quando conheci a técnica verbatim. Mas percebi que esse desconforto inicial tinha como solução precisamente a lógica da etnografia: quando se sai para o trabalho de campo etnográfico, há duas esferas que se sobrepõem, dialogam e passam a englobar-se – como descreve Marilyn Strathern (2014). O resultado de uma investigação etnográfica nasce do diálogo entre pesquisador e interlocutores, bem como do encontro entre a intenção de produzir um texto baseado na experiência e a experiência que só ocorre porque houve vontade de produzir um texto. O que resulta de algo assim costuma surpreender, como ocorre nas etnografias e como foi o caso do *Cântico dos imigrantes*.

As emoções, as histórias, o humor que artistas contavam no palco não roubavam as palavras das pessoas entrevistadas. O que ocorria ali era o surgimento de algo novo: uma compreensão nova, inovadora, imprevista, que teve a sua origem num encontro muito profundo, embora distante no tempo e no espaço.

A surpresa também se manifestou quando algumas das pessoas entrevistadas, ao assistirem à peça, ficaram surpresas ao ouvirem suas próprias palavras, seu modo de pensar e seu sotaque saindo do corpo de outras pessoas. Uma delas, argentina, chegou a dizer que temia que a imitação do sotaque fosse ridícula, motivo para zombaria, mas, ao sentar-se na plateia, percebeu o respeito que a atriz dedicava ao som

de sua voz e demonstrou surpresa ao perceber uma espécie de reflexo distorcido. Emocionou-se. E nós também.

Esse “espelho mágico” também foi percebido por um palestino, que contou a história da chegada ao Brasil com um tom cômico, mas, ao “ouvir-se” na voz de um ator, sentiu nas entrelinhas um peso que não percebeu ao contá-la. E concordou: não havia nada de leve naquela história. Com atores e atrizes não foi diferente: dessa vez, no entanto, a surpresa se revelou ao assistirem à filmagem do espetáculo, quando perceberam, já fora do momento do encontro, as interações surpreendentes entre seus corpos e as vozes das pessoas entrevistadas, sua musicalidade, seu timbre, silêncios, suspiros e tremores não marcados, mas determinados pela escuta para além das palavras e seus sentidos.

Talvez a experiência da imigração seja uma boa metáfora para pensar estas reflexões e deslocamentos: uma voz migrante que navega no tempo (da entrevista, do teatro, do vídeo) e que sai da boca de outra pessoa. Um corpo que, dentro dos seus limites, se adapta às falas e emoções de outros corpos. A interpretação é dupla: é a interpretação cênica, com concepção de temas e dramaturgias; e é a interpretação de uma história de vida, coletada como dado e experiência e interpretada a partir de uma atitude antropológica, de preocupação com o encontro, de respeito e de se deixar levar pela alteridade. A radicalidade do encontro, da escuta, da presença: propostas da Arte e de uma pesquisa radicalmente implicada com a vida comum.



Teaser da montagem do NUO-ÓperaLab para *Cânticos dos imigrantes: uma ópera verbatim*

https://youtu.be/RiO8t5DfWYk?si=_zQeq4yxA_q3pclz

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- DENZIN, N. K. *On understanding emotion*. Jossey-Bass, 1984.
- DENZIN, N. K. *Performance autoethnography: critical pedagogy and the politics of culture*. New York: Routledge, 2018.
- DENZIN, N. K. Re-leyendo performance, praxis y política. *Investigación Cualitativa*, Vol. 1, n. 1, p. 57-78, 2016.

- ENRIGHT, H. "Letting it breathe": writing and performing the words of others. *Studies in Theatre and Performance*, v. 31, n. 2, p. 181-192, 2011.
- GARSON, C. Verbatim theatre. In: BRADFORD, R.; GONZALEZ, M.; BUTLER, S.; WARD, J.; ORNELLAS, K. (ed.). *The Wiley Blackwell companion to contemporary British and Irish literature*. Chichester: John Wiley & Sons, 2021. v. II, p. 759-769.
- MAGNANI, J. G. C. Etnografia como prática e experiência. *Horizontes Antropológicos*, v. 15, n. 32, p. 129-156, 2009.
- PAGET, D. Verbatim theatre: oral history and documentary techniques. *New Theatre Quarterly*, v. 3, n. 12, p. 317-336, 1987.
- STRATHERN, M. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

